

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS



N.º 119

T. XXX

1972

ETIENNE-LOUIS BOULLEE

Ensayo sobre el arte

Etienne-Louis Boullée, arquitecto francés de la segunda mitad del XVIII, pertenece, con personalidad propia de teórico y de arquitecto, a la llamada “arquitectura de la revolución”, sinónimo quizás de la arquitectura utópica de finales del setecientos.

En algunos estudios sobre arquitectura que en la actualidad se realizan, se intenta, a través de los textos teóricos o de los proyectos, actualizar el sentido de aquéllos, buscando a menudo “traducir” el fenómeno a un contexto cercano al nuestro (de forma explicativa), cuando no, lo que se pretende es realizar análisis de aspectos formales. La necesidad entonces, en nuestro caso, de matizar el concepto de arquitectura racional —ante los problemas que implica el hacerlo con el calificativo de “arquitectura revolucionaria” (1)—,

(1) El concepto de “arquitectura revolucionaria”, lanzado por E. Kaufmann en su ensayo “Three revolutionary architects. Boullée, Ledoux and Lequeu” (Filadelfia, 1952) ha sido con posterioridad tratado por gran número de estudiosos. Concretamente, es interesante consultar a W. Oechslin: “Premese all’architettura rivoluzionaria”, en *Controspazio*, año II (1970) n.º 1-2, págs. 1-15; G. Poisson: “L’art de la Revolution a Paris: architecture et décors”, en *Gazette de Beaux Arts*, t. 76 (1970), Dic. págs. 337-358; Perouse de Montelos: “L’architecture de l’antique et la Révolution” en *Art de France*, 1964, págs. 325-327; Mezanotte: “Edilizia e politica: appunti sull’edilizia dell’ultimo neoclassicismo”, en *Casabella*, 1969, num. 338, págs. 42-53; Parker: “The art of antiquity and the french revolutionares”, Chicago, 1937; “Mostra Utopia e Rivoluzione”, en Mascatrè, 1969, núm. 50-55; Revel: “Précurseur ou utopistes?”, en *L’Oeil*, 1962, núm. 87, págs. 30-39; Vogt: “Die französische revolu-

se plantea como consecuencia de no existir un único criterio para dicho concepto en la historiografía arquitectónica. “Racionalismo”, que para el siglo XX va a identificarse en gran parte con “funcionalismo”, en el XVIII —y en arquitectura— va a referirse a un proceso de génesis de elementos (a partir de planteamientos teóricos) y a su posterior manipulación.

Boullée es racionalista en el doble sentido de arquitecto y teórico. Como teórico, su contraposición a la arquitectura vitrubiana, su negación al concepto “la arquitectura es el arte de construir”, va a venir dada por “... hay que concebir primero para después construir. Nuestros primeros padres no construyeron sus cabañas sino hasta después de haber concebido su imagen. Y es esta producción del espíritu, esta oración, la que constituye la arquitectura y que podemos, en consecuencia, definirla como: el arte de producir y llevar perfectamente a término cualquier edificio. El arte de construir no es, pues, más que un arte secundario que nos parece conveniente de mencionarlo como la parte técnica de la arquitectura”.

En Boullée la teoría tendrá un sentido diferente al que tenía para los primeros racionalistas de mediados de siglo. No son los esquemas de Laugier o Lodoli. No es un racionalismo ligado a la construcción ni a la forma general de la arquitectura, a la distribución de la vivienda ni al establecimiento de las necesidades del hombre. Es un racionalismo diferente, más cerca de Rousseau que de la Enciclopedia, unido fundamentalmente a la naturaleza. Y es de la naturaleza, al establecer un programa general, de donde obtendrá los elementos pertenecientes a ella, que luego aplicará a la arquitectura. Para Boullée es la naturaleza el punto principal de su pensamiento. “... mi imaginación recorría las grandes imágenes de la naturaleza, y gemía por no poder expresarla”, dice, al buscar los elementos que le permitan aproximarse a Newton.

Al igual que años antes los teóricos ingleses, destaca cómo la naturaleza se compone de elementos regulares y de elementos irregulares. Aquellos que nos llaman la atención y preferimos son los

tionsarchitektur und der newtonismus”, en “*Actas del XXI Congreso Internacional de Historia del Arte*, 1964, vol. I, págs. 229-32; Collins: “The visionary tradition in architecture”. *Bull. Metropolitan Museum of Art*. New York, t. XXVI (1968), núm. 8, págs. 310-321; Catálogo de la exposición “Architecture visionary”. New York, 1964.

que tienen las cualidades esenciales de simetría y variedad. Y, de la misma forma que Lord Kames en sus *"Elements for criticism"*, nos define los que para él son perfectos, destacando de entre ellos a la esfera, que de manera tan palpable queda manifiesta en su arquitectura; "... su forma es la más simple, su cuerpo queda favorecido por tales efectos de luz que no es posible que la degradación sea más suave, más agradable y más variada".

Esta última frase contiene dos conceptos igualmente desarrollados por Boullée en sus dibujos: por una parte, el valor de lo simbólico como elemento arquitectónico, y por otra, la introducción de las luces y sombras, características de su arquitectura.

El Boullée arquitecto —en cuanto que indefectiblemente nos encontramos frente a él— tiene su importancia fundamental en un punto: en la coherencia de su obra plástica con sus posiciones teóricas. Boullée es racionalista, y lo es en la utilización de los elementos, o mejor, en la definición de los mismos. Presenta a éstos desnudos, con todo su vigor; como elementos geoméricamente puros, logrando "... traducir la metáfora del detalle a la forma arquitectónica".

La forma en que el símbolo-elemento es tratado y utilizado para obtener mediante su manipulación un efecto concreto (efectos de luces y sombras), da al conjunto de su arquitectura no ya un valor "per se" de tipo formal, sino que, por el contrario, pretende proyectarla en un intento de comprensión de un fenómeno más general, que el mismo Boullée califica como de "arquitectura parlante". La expresión de una "arquitectura viva" caracterizará a nuestro arquitecto (como ha señalado Hautecoeur), quien al diseñar "... un monumento, por su calidad intrínseca, se convierte en símbolo y sugiere el efecto deseado".

El texto que a continuación presentamos, es parte de un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, y que ha sido editado íntegramente en Inglaterra, Francia e Italia. Helen Rosenau y Pérouse de Montclos, han analizado el texto de manera exhaustiva (2). Aldo Rossi, por el contrario, ha realizado quizás más un análisis crítico sobre el sentido del racionalismo arquitectónico.

(2) El manuscrito en cuestión es el conservado en la Biblioteca de París con la signatura Ms. 9153. Las ediciones a las que hacemos referencia son: H. Rosenau: *"Boullée's Treatise on Architecture"*. London,

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE

A LOS HOMBRES QUE CULTIVAN LAS ARTES.

Dominado por un excesivo amor a mi arte, me he entregado por entero a él. Al abandonarme a esta pasión imperiosa, me impuse la ley de trabajar para merecer la estima pública mediante esfuerzos útiles a la sociedad.

He desdeñado, lo confieso, limitarme al solo estudio de nuestros antiguos maestros. He tratado de ensanchar, con el estudio de la naturaleza, mis ideas sobre un arte que, tras profundas meditaciones, me parece encontrarse aún en su aurora.

¡Cuán poca atención, en efecto, se ha concedido hasta nuestros días a la poesía de la arquitectura, medio seguro de multiplicar el disfrute de los hombres y de otorgar a los artistas una justa celebridad!

Sí, lo creo así: nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, en cierto modo, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían provocar en nosotros sentimientos análogos al uso a que están destinados esos edificios.

Me ha parecido que para introducir en la arquitectura esa encantadora poesía de que es susceptible, yo debía hacer investigaciones sobre la teoría de los cuerpos; analizarlos, tratar de reconocer sus propiedades, su poder sobre nuestros sentidos, su analogía con nuestra organización. Me he hecho la ilusión de que al remontarme a la fuente de la que emanan las bellas artes podría beber en ella ideas nuevas y establecer principios tanto más firmes cuanto que su base es la naturaleza. ¡Oh, vosotros que os apasionáis por las bellas artes! Entregaos sin reservas a todos los goces que puede procurarnos esta pasión sublime. Ninguno hay más puro. Sí, esta pasión nos da el amor al estudio. Transforma nuestras penas en placeres. Con su fuego divino consagra al genio sus oráculos. Por último, nos llama a la inmortalidad.

A vosotros que cultiváis las artes consagro estos frutos de mis

1953; Pérouse de Montelos: "Boullée, Essai sur l'art". Miroirs de l'art, París, 1968; Aldo Rossi: "Boullée. Architettura. Saggio sull'arte". Marsilio Editori, Padova. 1967.

desvelos; a vosotros, que con extensos conocimientos estáis persuadidos, sin duda con razón, de que no hay que suponer que lo único que nos cabe es imitar a los antiguos. Juzgad por vosotros mismos si no he entrevisto lo que nadie antes, que yo sepa, ha tratado de ver.

¡Ilustrados amigos de las artes!

*Si de vous agréer je n'emporte le prix
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.*

LA FONTAINE.

INTRODUCCIÓN.

¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré, como Vitruvio, como el arte de edificar? No. Hay en esa definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la causa.

Es preciso concebir para efectuar. Nuestros primeros padres sólo construyeron sus cabañas tras haber concebido su imagen. Esta producción del espíritu, esta creación es lo que constituye la arquitectura, a la que, en consecuencia, podemos definir como el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es, pues, sino un arte secundario, que nos parece adecuado denominar la parte científica de la arquitectura.

El arte propiamente dicho y la ciencia; he aquí lo que creemos distinguir en la arquitectura.

La mayoría de los autores que han escrito sobre esta materia se limitaron a tratar la parte científica. Por poco que se reflexione sobre ello, permanecerá natural. Había que estudiar los medios de construir sólidamente antes de pretender construir agradablemente. Al ser la parte científica de primera necesidad, y por consiguiente la más esencial, los hombres se determinaron naturalmente a ocuparse de ella ante todo de manera especial.

Hay que convenir en algo. Las bellezas del arte no están demostradas como verdaderas matemáticas; y aunque esas bellezas emanen de la naturaleza, para sentirlas y para aplicarlas felizmente hay que estar dotado de cualidades que la naturaleza escatima.

¿Qué vemos en todos los libros de arquitectura? Ruinas de an-

tiguos templos que nuestros sabios han ido a desenterrar en Grecia. Por perfectos que puedan ser, esos ejemplos no están lo bastante difundidos para sustituir a un tratado completo sobre el arte.

Leemos en el comentarista de Vitruvio [Claude Perrault] todos los conocimientos que un arquitecto ha de reunir. Este, según el comentarista, debe ser universal. Leemos también en el pomposo prefacio de François Blondel la descripción de la excelencia de la arquitectura. Este autor nos informa de *que Dios, para castigar a sus pueblos, los amenazó con privarlos de sus arquitectos*. He oído exclamar a algún bromista: ¡hay que contarse en el número de los predestinados para atreverse a abrazar ese estado!

Lector, voy a asombrar a Vm. al aventurar que en ese pomposo prefacio, así como en el comentarista de Vitruvio, no distingo yo solamente lo que se debe entender por arquitectura. Y agrego que ni uno ni otro autor tienen ninguna idea de los principios constitutivos de su arte. Mi opinión podrá parecer escandalosa a primera vista, pero mi justificación es fácil. Lo que he encontrado lo saqué de uno de los dos autores que acabo de citar.

Es bien conocida la famosa discusión entablada entre Perrault, autor del peristilo del Louvre, y François Blondel, autor de la puerta de Saint-Denis. El primero negaba que la arquitectura tuviera que ver con la naturaleza, la denominaba arte fantástico y de pura invención. Tratando de refutar esta opinión de Perrault, François Blondel empleó argumentos tan endebles que la cuestión quedó sin resolver. Cuando se me ha ocurrido plantearla de nuevo, nadie encontré que me respondiera de forma satisfactoria. He entrevisto, en cambio, que hombres instruidos abrazaban la opinión de Perrault (3).

Y ahora, lector, pregunto a Vm.: ¿no tengo, en cierto sentido, buenas razones para aventurar que la arquitectura está en la infancia, pues no se poseen nociones ciertas sobre los principios de este arte?

Convengo, con todas las gentes instruidas, en que con tacto y sensibilidad pueden producirse excelentes obras. Convengo en que,

(3) Es interesante el estudio de K. Damisch sobre el tema en "La colonnade de Perrault et les fonctions de l'ordre classique" en *Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*. París, 1969, págs. 85-93.

sin estar familiarizados con los conocimientos necesarios para investigar los principios de su arte en las causas primeras, los artistas guiados por este don de la naturaleza, que nos conduce a realizar felices elecciones, serán siempre gente hábil.

Pero no es menos cierto que hay pocos autores que hayan considerado la arquitectura desde los puntos de vista que pertenecen al arte; quiero decir que pocos autores han tratado de profundizar en esa parte de la arquitectura que he llamado arte propiamente dicho. Aunque sí tenemos algunos preceptos basados en buenos ejemplos, están poco extendidos.

El comentarista de Vitruvio nos dice, sí, que la arquitectura exige el conocimiento de las ciencias relacionadas con la geometría, como la mecánica, la hidráulica, la astronomía, y además la física, la medicina, etc. Y acaba pidiendo el conocimiento de las bellas artes. Pero, al observar que las ciencias y las bellas artes tienen relaciones con la arquitectura considerada como arte, y ya que además Perrault califica a sus producciones de fantasías y François Blondel, en su refutación, no ha dado la prueba de lo contrario ni nadie hasta el presente ha conseguido darla, si se llega a desvelar la existencia y la fuente de los principios en que se basa el arte de la arquitectura se podrá concluir, creo, sin ser temerario, que los principios han permanecido ignorados, o al menos no han sido desarrollados por quienes pudieron conocerlos.

He encontrado a gente capaz que me ha objetado que, puesto que la discusión surgida entre Perrault y François Blondel degeneró en disputa, se apoderaron de ellos el ardor y el espíritu de partido; por lo cual no había que deducir nada de lo que pronunciaron en aquella coyuntura; seguramente, Perrault pensaba algo distinto de lo que dejó traslucir. Ahora bien, uno de los que así hablaban confesaba, empero, que la cuestión era difícil de resolver; le oí leer en la Academia una memoria en la que se debatía esta cuestión, sin que decidiera gran cosa.

Me ha sucedido, al examinar con los arquitectos el peristilo del Louvre, aprovechar el momento en que admiran sus bellezas para fingir un sentimiento enteramente opuesto. Es fácil imaginar que me pedían que me explicase. Y entonces les recordaba la opinión de Perrault. Vms. admiran, les decía, esta obra; pero el propio autor confiesa que esta obra es de pura fantasía y que nada tiene

que ver con la naturaleza. La admiración de Vms. es resultado, pues, de una opinión particular, y no debe sorprenderlos que la discuta, ya que las pretendidas bellezas que Vms. observan no tienen relación alguna con la naturaleza, de la cual la belleza emana. Vms. pueden —agregaba— admirar los medios empleados en la construcción de este edificio; convendré en que es obra del saber e incluso del genio; pero, según la confesión del autor, yo creo que cuando Vms. admiran aquí lo que llaman bellezas en arquitectura, la admiración proviene sólo de un hábito de ver, sin que haya en todo lo que Vms. observan ninguna belleza real. Mis colegas sólo me respondían balbuciendo, o mejor dicho no me respondían; y no me sorprendía. Cuando no se ha reflexionado profundamente sobre ello no es fácil —considerando las bellezas del peristilo del Louvre, o de cualquier otro monumento— poder explicar en qué consisten sus relaciones con la naturaleza. Lo que me asombra es que no se intente aclarar una objeción de tanta importancia.

¿Cuáles son, pues, las razones que han impedido los progresos de la arquitectura en la parte que hemos llamado arte propiamente dicho? Me parecen muy simples.

No es la perfección de un arte lo que hace que los hombres que a él se consagran lo amen apasionadamente; es preciso también que no hallen ninguna traba en los estudios que les interesa hacer, que su genio pueda alzarse libremente en toda su altura y que se sientan alentados por la esperanza de recibir un premio a sus esfuerzos.

Supongamos ahora que algunos progresos empezaran a establecer la reputación de un joven arquitecto y a conseguirle la confianza del público. Sobrecargado entonces por multitud de demandas y de detalles de toda especie, obligado a entregarse por entero a las empresas que se le confiaran, continuamente ocupado en hacer las gestiones que exige la confianza que se le demuestra, convertido, en una palabra, en hombre de negocios del público... el artista está perdido para los progresos del arte y, por consiguiente, no puede aspirar a la verdadera gloria, a la que habría podido llegar; al no poderle consagrar todos los momentos necesarios, se ve obligado a abandonar el estudio de su arte.

¿Se dirá que sería conveniente que el arquitecto abandonara negocios lucrativos para dedicarse a estudios de pura especulación?

¡Ay! ¿quién sacrificaría de buen grado la fortuna que se le presenta, y a menudo incluso lo necesario? ¿Se agregará que ese sacrificio ha de facilitar la esperanza de verse encargar un día grandes monumentos? Pero, ¿cómo entregarse a esa esperanza? ¡Las ocasiones son tan raras! ¿Cómo hacerse la ilusión, diez o quince años antes, de que seguramente lo emplearán los hombres que mandarán por entonces? Me responderán, quizás, que el hombre de mérito tiene derecho a esperar así. Y yo replicaré: ¿se le hará justicia? ¿Puede esperar verse evidentemente preferido? Aun suponiendo en los ordenadores las miras más rectas, las intenciones más puras, me veo obligado a convenir en que, faltos de conocimientos, actúan con frecuencia como ciegos y que sólo por un feliz azar su elección recae en hombres capaces. ¡Cuántas veces han concedido sus preferencias a intrigantes ignaros, en detrimento del hombre de mérito que trabaja siempre y no intriga jamás!

¡Oh! ¡Cuán preferible es la suerte de los pintores y los hombres de letras! Libres y sin ninguna especie de dependencia, pueden elegir todos sus temas y seguir el impulso de su genio. Sólo de ellos depende su reputación. ¿Poseen eminentes talentos? Ninguna potencia humana puede impedirles que los desarrollen. Se distinguen como los grandes hombres que excitan nuestra admiración; como Lucrecio, con expresiones embriagadoras, derraman en nuestros corazones las delicias de la voluptuosidad; o bien pueden decir, como Correggio, *también yo soy pintor*, encantando nuestras almas con las gracias difundidas en sus inimitables cuadros; elevándose a la altura del genio de Rafael, ofreciendo a nuestras miradas la sublime imagen del Creador ordenando el caos, tienen en suspenso todas las facultades de nuestra alma; por último, a imagen de los inmortales estatuarios de Grecia, nos ofrecen divinidades mediante la reunión de las majestuosas bellezas de la especie humana. Si consiguen hacer una feliz cosecha en el vasto campo cuya libre disposición les deja la naturaleza, sus nombres pasarán con brillantez a la posteridad y les asegurarán una felicidad pura; y cada uno de ellos se encuentra autorizado a decir: sólo a mí mismo debo mi renombre.

He aquí los inefables goces y las preciosas ventajas de que carece el joven arquitecto, cuyos talentos permanecerían ocultos si consagrara todo su tiempo al estudio. Se ve obligado a sacrificar-

los para llegar a ser conocido por las gentes que mandan, sin cuya benevolencia no puede desarrollar sus talentos.

Esta es, sin duda, una fuente de candentes dolores y de amargas lamentaciones para quien se apasiona por su arte; así, no me ha sorprendido oír que un hombre muy capaz se había entregado a la más espantosa desesperación tras haber sufrido las privaciones de que acabo de hablar. Tampoco me asombraría que ciertos arquitectos me encontrasen exagerado, pero creo poder aventurar que esos hombres no tendrán de arquitecto sino el nombre y harán consistir toda la dicha en las riquezas.

Sin embargo, admitamos por un instante que mis opiniones, en ciertos aspectos, fueran falsas. Concedámosle a un arquitecto la suerte más favorable, o sea talentos, fortuna y protectores. ¿Dónde podrán llevarle esas ventajas, muy difíciles de encontrar juntas?

Es sabido que cuando el más simple particular se pone a edificar, somete a grandes pruebas la paciencia de su arquitecto, a cuya decisión es raro que se sujete.

Es sabido también que las personas que mandan, que encargan los monumentos públicos, no son comúnmente más dóciles que los particulares. ¿Qué ocurre, pues? Que para obedecer órdenes superiores el arquitecto se ve en la necesidad de renunciar a hermosas ideas. Y hay más: suponiendo que ese arquitecto fuera un hombre muy capaz, sus proyectos serán tanto peor acogidos cuanto que sus jueces, al carecer de luces, no podrán comprender ni apreciar las bellezas de sus producciones.

Sí, el arquitecto capaz, a falta de ser escuchado, experimentará mil contrariedades descorazonadoras y, si quiere conservar su trabajo, se guardará mucho de oponer resistencia; ya no oír la voz de su genio, descenderá al nivel de las personas a las que necesita agradar. Sabiendo que esta ductilidad es difícil de encontrar en el hombre trascendente, y demostrado como está que en arquitectura se permiten a menudo encadenar al genio, se ve, en consecuencia, que es también muy difícil que un arquitecto capaz esté en condiciones de producir una buena obra.

Que nadie se haga ilusiones de encontrar ocasión de desplegar un genio verdaderamente superior en la construcción de uno de esos edificios públicos que deberían labrar la gloria del país donde se alzan y atraer la admiración de los entendidos. Si llega a verse

elegido para comenzar uno, ¿conseguirá terminarlo? ¡Qué desolador ejemplo hiere nuestros ojos en el seno de nuestra Ciudad capital! ¡Hace cuántos siglos está empezado el palacio del Louvre! Considérese la fachada de las Tullerías que da al jardín; ¡qué rapsodia presenta! El salidizo central es de diferentes manos, cuyos estilos particulares se distinguen fácilmente. La parte posterior, así como los pabellones de los ángulos, también son de diversos autores. Este palacio puede compararse, me parece, a un poema en el cual diferentes poetas hubieran hecho cada uno de los cantos.

Pero, se me dirá, a pesar de todo lo que se opone al avance de vuestro arte, ¿no tenemos obras maestras que demuestran todas sus bellezas y manifiestan su perfección? Ya se verá mi opinión a este respecto. Y en espera de enunciarla, diré solamente que si la arquitectura hubiera adquirido la perfección a que han llegado las demás artes y si nos ofreciera ejemplos tan bellos como los que aquéllas nos presentan, no nos veríamos hoy reducidos a comprobar si ese arte se relaciona con la naturaleza o si es pura invención. Puedo aventurar, sí, sin temor de chocar a nadie, que aparentemente necesitamos una demostración a este respecto, ya que el autor del peristilo del Louvre no ha podido ver en todos los monumentos conocidos más que producciones fantásticas. No podría apresurarme a confesar que yo creo ver una enorme diferencia entre las obras maestras arquitectónicas y las que excitan nuestra admiración en pintura, en escultura y en poesía. Esta es una consecuencia de las observaciones que he hecho anteriormente sobre las ventajas del poeta y del pintor. Estos últimos no están estorbados en la elección de sus temas; lo han agotado todo, mientras que, en toda Europa, apenas contamos con algunos bellos monumentos de arquitectura. Por ello, cuando se quiere asegurar que nuestras obras maestras de arquitectura pueden igualar a las de las demás artes, ¿qué prueba de ello podría darse? Con seguridad, no existen en arquitectura muchos objetos de comparación; y no se puede tener la medida del éxito de un arte sino con la multiplicidad de intentos de todo género.

Esta materia me recuerda una conversación bastante singular. Estaba yo en el campo con un aficionado y un joven pintor. Paseando juntos, conversábamos sobre pintura; yo alababa al aficionado uno de los más hermosos cuadros de Wouwermans, que habíamos visto juntos. Como ese cuadro me había producido un extre-

mado placer, lo alababa como hombre apasionado. El aficionado permanecía frío. Nadie más exigente que un hombre que, sin estar versado en un arte, ignorando todas las dificultades que hay que superar, no tiene piedad con el artista y cree que todo es posible. Aquel aficionado, haciéndome reparar en la naturaleza, me dijo irónicamente: “¡Cuántas cosas ignoradas por Wouwermans!”. Me apresuré a responderle: “Comparando a la naturaleza con las obras de Wouwermans, Vm. rinde a ese célebre maestro un homenaje mayor del que piensa; ¿cree Vm. que las obras de los débiles mortales pueden aguantar la comparación que me ofrece?”. “¿Cómo? ¡Acercarse a la obra de la Divinidad! ... ¡La Divinidad!”. exclamó el joven pintor; “¡Ah! Si quisiera descender a la tierra y se dignara rebajarse a emplear sólo los medios a que nos vemos reducidos, Vm. tendría una idea justa de nuestros grandes hombres!”. A través del delirio de aquel joven, ¡no pudimos dejar de reconocer esta verdad!

Y es que suponiendo que nouviésemos ningún conocimiento de los medios con que operan los pintores, que nunca hubiéramos visto pintar, si tras habernos mostrado un cuadro como hay algunos, cuya verdad asombra, nos presentaran una paleta, no podríamos creer que fuera posible hacer, con tan escasos medios, cosas que provocan en nuestros sentidos las más vivas impresiones. ¿Cómo imaginar que con cinco o seis colores diferentes pueda reflejarse la inmensidad de tonos, de matices, todos los efectos de la naturaleza? ¿Cómo puede ocurrir que el hombre se haya propuesto reflejar el calor o el frescor del aire, hacer la luz? ¿Que haya conseguido caracterizar con el dibujo las pasiones que nos agitan, hasta el punto de hacerlas pasar a nuestra alma al mostrárnoslas vivas en la tela?

Quizás se objetará que si los artistas de la arquitectura no han adquirido el alto grado de perfección al que parecen haber llegado las otras artes, es porque éstas, al tener la ventaja de estar más cerca de la naturaleza, son más adecuadas por consiguiente para actuar sobre nuestra alma.

A eso respondo que precisamente esa es la cuestión que me propongo resolver; que entiendo por arte todo lo que tiene por objeto la imitación de la naturaleza: que ningún autor de arquitectura ha emprendido la tarea que me he impuesto; y que si consigo, como

oso creer, demostrar que la arquitectura, en sus relaciones con la naturaleza, posee más ventajas que las otras artes, habrá que concederme necesariamente que si el arte de la arquitectura no ha hecho tantos progresos como las demás artes, los culpables son los arquitectos, a quienes empero considero excusables, según la enumeración que he hecho de las trabas que se han puesto y se ponen aún a la perfección de la arquitectura. No plegue a Dios que yo haya concebido el proyecto de ofender a los distinguidos arquitectos de mi siglo; los respeto y los estimo. Y según la elevada opinión que de su carácter tengo, estoy persuadido de que oirán, sin desagrado, el lenguaje de un hombre cuya única meta es contribuir a los progresos de su arte. Si me equivoco, mis opiniones sólo perjudicarán a mis luces; pero no deberán sospechárseme malas intenciones. Si, por el contrario, he divisado algunas verdades, ¡oh! con seguridad no desagradaré a los hombres distinguidos, a los que la verdad les merece siempre respeto y amor.

EXAMEN DE LO QUE PUEDE DARNOS CERTEZAS SOBRE LOS PRINCIPIOS CONSTITUTIVOS DE UN ARTE Y PARTICULARMENTE DE LA ARQUITECTURA.

Lo que constituye a la perfección los principios en que un arte se basa, es cuando no hay ningún medio que pueda permitir apartarse de esos principios.

No se puede, por ejemplo, en el arte musical, producir armonía más que siguiendo las leyes de las proporciones armónicas. Pues es imposible producir un acorde cualquiera sin sujetarse a la progresión de tonos que lo determina. En vano se intentará producir un acorde en tercera, en cuarta o en quinta si no se sigue la ley que determina esos acordes. Lo mismo ocurre cuando se los reúne para producir una gran armonía, ya sea porque esas leyes provengan de su analogía con nuestra organización, ya porque emanen de la naturaleza, como nos han hecho reconocer los cuerpos sonoros. No se puede, sin herir el oído, permitirse apartarse de ellas. Está demostrado, pues, que las proporciones armónicas son las primeras leyes que establecen los principios constitutivos del arte musical, ya que son el único medio de producir armonía.

¿Cuál es, ahora, la primera ley que constituye los principios de la arquitectura?

Supongamos, en arquitectura, una producción en la cual no estén perfectamente observadas las proporciones; sería, ciertamente, un grandísimo defecto. Pero ese defecto no herirá tan gravemente el órgano de la vista que no podamos soportar el aspecto del edificio; o ese defecto producirá en nuestra vista lo que produce en nuestros oídos un falso acorde en música.

En arquitectura, el fallo en la proporción sólo resulta ordinariamente sensible a los ojos de los entendidos. Vese aquí que la proporción, aun siendo una de las primeras bellezas en arquitectura, no es la ley primera de la que emanan los principios constitutivos de este arte. Tratemos, pues, de identificar lo que es imposible no admitir en arquitectura y aquello de lo que no podemos apartarnos sin herir realmente el órgano de la vista.

Imaginémonos un hombre cuya nariz no estuviera en el centro del rostro, que tuviera los ojos desigualmente separados, en el que un ojo se encontrara más alto que el otro y cuyos miembros fueran todos igual de inconexos. Con toda seguridad, semejante hombre nos parecería espantoso. Aquí se presenta una aplicación que conviene al tema que trato. Si nos imaginamos un palacio en el que el salidizo de la entrada no estuviese en el medio, donde nada fuera simétrico, donde todas las ventanas estuvieran desigualmente separadas y a diferentes alturas, que no ofreciera, en fin, sino la imagen de la confusión, ciertamente tal edificio nos presentaría un aspecto horroroso e insoportable.

Es fácil al lector presentir que la primera ley, y la que establece los principios constitutivos de la arquitectura, nace de la regularidad, y que resulta tan inconveniente en este arte apartarse de la simetría como no seguir en el arte musical la ley de las proporciones armónicas.

Sí, sin duda, toda disparidad es indignante en un arte basado en los principios de la paridad. Los cuadros resultantes de la simetría deben presentarnos imágenes correctas y puras. El menor desorden, la menor confusión se hacen insoportables. El orden debe anunciarse y reinar en todas las combinaciones que provienen de la simetría. En una palabra, el compás de la razón no debe aban-

donar jamás al genio del arquitecto, que ha de tomar siempre como regla esta hermosa máxima: “Nada hay bello que no sea medido”.

A NEWTON.

¡Espíritu sublime! ¡Genio vasto y profundo! ¡Ser divino! ¡Newton, dignate recibir el homenaje de mis endeble talentos! ¡Ah! Si oso hacerlo público, es a causa de la persuasión que tengo de haberme superado en la obra de la que voy a hablar.

¡Oh, Newton! Si por la vastedad de tus luces y la sublimidad de tu genio has determinado la figura de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte con tu descubrimiento. Es, en cierto modo, envolverte contigo mismo. ¡Ah! ¿Cómo encontrar, fuera de ti, nada que puede ser digno de ti? Con estas miras he querido caracterizar tu sepultura con la figura de la tierra. A imagen de los antiguos, y con el designio de rendirte homenaje, te he rodeado de flores y cipreses.

El interior de esta sepultura está concebido con el mismo espíritu. Al servirme, Newton, de tu divino sistema para formar la lámpara sepulcral que ilumina tu tumba, creo haberme hecho también yo sublime. Es la única decoración que me ha parecido obligado usar. Habría considerado que cometía un sacrilegio decorando este monumento de otra manera.

Tras haber terminado esta obra, experimentaba, lo confieso, una especie de descontento que me hacía desear expresar en el interior de la tumba unas ideas que consideraba imposibles de expresar, porque apenas entreveía su posibilidad. Se va a ver lo que pueden el estudio y la constancia de un hombre enamorado de su arte.

Mi imaginación recorría las grandes imágenes de la naturaleza. Gemía por no poder expresarlas. Yo quería colocar a Newton en la morada de la inmortalidad, en el cielo.

Con el dibujo ante los ojos, se verá lo que se habría considerado imposible. Se verá un monumento en el que el espectador se encuentra, como por encanto, transportado por los aires y llevado sobre vapores de nubes en la inmensidad del espacio. El efecto de esta imagen extraordinaria sólo puede concebirse imperfectamente

por el dibujo, que sólo da idea de las formas, y voy a tratar de suplirlo con la siguiente descripción. La forma interior de este monumento es, como se ve, una vasta esfera en la que se llega al centro de gravedad por una abertura practicada en el pedestal sobre el que está colocada la tumba. He aquí la extraordinaria ventaja que resulta de esta forma: a cualquier lado que se dirija la mirada (como en la naturaleza), sólo se distingue una superficie continua que no ofrece ni comienzo ni fin, y que cuanto más se la recorre, más se agranda. Esta forma, que nunca se ha puesto es práctica y que es la única que conviene a este monumento, resulta tal, por su curvatura, que el espectador no puede acercarse a lo que divisa; se ve obligado, como por cien fuerzas mayores, a permanecer en el lugar que se le ha asignado y que, ocupando el centro, lo mantiene en un alejamiento adecuado para favorecer la ilusión de los efectos. Disfruta sin poder perjudicarse al quererse acercar demasiado para satisfacer una vana curiosidad. Aislado por todas partes, sus miradas sólo pueden tender a la inmensidad del cielo. El sepulcro es el único objeto material.

La luz de este monumento, que debe asemejarse a la de una noche pura, está producida por los astros y las estrellas que ornan la bóveda del cielo. La disposición de los astros se conforma a la de la naturaleza. Esos astros están figurados y formados por pequeñas aberturas en forma de embudo practicadas en el exterior de la bóveda, y que, al desembocar en el interior, toman la figura que les es propia. La luz de fuera, al penetrar a través de esas aberturas en el oscuro interior, dibuja todos los objetos expresados en la bóveda con la luz más viva y centelleante. Esta manera de iluminar el monumento es de una verdad perfecta, y producirá de la forma más brillante el efecto de los astros. Es fácil concebir la exactitud del efecto resultante de la posibilidad de aumentar o disminuir la luz en el interior del monumento, según la cantidad de estrellas. También es fácil concebir hasta qué punto el tono oscuro que reinaría en el lugar sería adecuado para favorecer la ilusión.

Los efectos de este gran cuadro están, como se ve, producidos por la naturaleza. No podrían conseguirse con los medios usuales. Sería imposible expresar con pintura el azur de un cielo de noche pura, sin ninguna nube, cuyo color apenas puede distinguirse, des-

provisto como está de matices y degradaciones, y sobre cuyo tono oscurecido es preciso que los astros, brillantes de luz, se destaquen cruda y vivamente.

Para obtener la exactitud de tono y de efecto de que es susceptible este monumento, había que emplear la magia del arte y pintar con la naturaleza, es decir, ponerla en práctica, y puedo afirmar que este descubrimiento artístico me pertenece. ¿Alguien me objetará que se han visto cosas muy semejantes? ¿Me citarán como ejemplo lugares iluminados por agujeros? Lo sé, como todo el mundo. Pero, ¿qué imagen ofrecen esos lugares? En efecto, no discutiré el medio, sino los resultados. Y si se pudiera presumir que no ofrezco nada nuevo y que me pertenezca, observaré que antes de Newton se habían visto caer manzanas, y preguntaré: ¿qué había resultado de ello antes de este espíritu divino? ... Sin duda podría agregar también: ¿no está cargada la paleta de un pintamonas con los mismos colores que la del hábil artista? ¿No es similar la tinta que sirve al tonto para escribir a la que emplea el hombre de genio?, etc., etc.

CONSIDERACIONES PARTICULARES SOBRE LA ARQUITECTURA.

Las bellas artes nos proporcionan gratos goces. La arquitectura une indudablemente lo útil con lo agradable. Las concepciones que pertenecen a la arquitectura abarcan desde la cabaña rústica hasta la disposición general de un gran imperio. No emprenderé la tarea de dar cuenta de las combinaciones que exigiría un conjunto tan grande, no sólo porque mis fuerzas no me lo permitirían, sino porque tal conjunto está necesariamente subordinado a los datos prescritos por la naturaleza.

Voy solamente, con una rápida ojeada, a hacer columbrar de una manera general los medios particulares que dependen de este hermoso arte y con los que se puede contribuir a la gloria y a la prosperidad de un gran Estado, e incluso aumentarlas.

Supongamos una gran población que va a establecerse en un país cualquiera; la más importante de las operaciones será purgar la tierra que va a habitar de todas las influencias malignas, con el fin de preservar la vida de todos los individuos.

La segunda será procurarles la abundancia reservando todas las tierras adecuadas para el cultivo. Se pasará después al emplazamiento de las ciudades y se hará reinar la salubridad por todos los medios posibles. La ciudad capital, las ciudades comerciales y las demás se establecerán en los lugares favorables a sus destinos, y sus disposiciones serán tales que puedan servirse y ayudarse mutuamente con sus relaciones respectivas.

Todos los puertos, canales y todas las comunicaciones se decidirán de la manera más favorable al comercio. Todo lo que deba abarcar las necesidades de la humanidad y asegurar la tranquilidad del Estado por los medios propios para su defensa, y, en último extremo, todo lo que pueda procurar los atractivos que constituyen la dulzura de la vida, deberá desprenderse de esta disposición.

Me imagino este plan semejante al árbol de la ciencia. De un centro común partirán todas las ramificaciones benéficas, que se extenderán por todas las partes del imperio.

Con esta exposición, demasiado sucinta sin duda, queda demostrado que este bello arte debe interesar más particularmente a las facultades del alma de quien la profesa que a las de su ingenio.

Si para un solo monumento (como puede juzgarse por la memoria de la Academia de Ciencias sobre los hospitales) el gobierno se ha visto en la necesidad de consultar a los sabios de la nación, la disposición de un imperio y de todo lo que debe entrar en semejante conjunto exigiría congregarse todos los conocimientos del espíritu humano.

La arquitectura puede, me parece, ser denominada la Minerva de las bellas artes. Sus principios constitutivos, como he demostrado, emanan del orden, imagen de la sabiduría. Por ella las bellas artes, y en especial la pintura y la escultura, se embellecen y adquieren el mayor esplendor. En un templo, en la bóveda interior de una cúpula, la arquitectura prepara para la pintura la más noble, la más brillante, la más vasta de todas las tareas. ¿Y no ocurre lo mismo en lo que concierne a la escultura? El conjunto de un templo está combinado para que destaquen todas las bellezas de la escultura en las figuras y los bajorrelieves que forman la decoración. Con seguridad estas artes no recibirían una luz tan favorable en sus producciones aisladas.

El esplendor de las bellas artes nace de su unión y, sobre todo,

lo repito, de lo que toman de la arquitectura. El efecto de la música y de la poesía, ¿no está aumentado por la acción del teatro, que difunde indudablemente sobre estas producciones un encanto indescriptible?

De estas observaciones se sigue que considerar la arquitectura es, en cierta suerte, considerar las bellas artes. Las producciones de la arquitectura no son como las de las otras artes. Estas interesan más particularmente a sus autores. Aquéllas, al contrario, interesan al gobierno, a la nación. Es gran desdicha que tras gastos enormes no se perciba en un monumento más que una especie de mancha para el siglo que lo ha visto alzarse, mancha tanto más funesta para ese siglo cuanto que pasa a la posteridad.

Los Inválidos, el peristilo del Louvre, la puerta de Saint-Denis, etc., contribuirán siempre a la gloria del siglo en que esos monumentos se construyeron. Y es muy cierto que si ese siglo, llamado el siglo de las bellas artes, hubiera sido sólo el de su decadencia, las famosas bóvedas que, en los Inválidos, resuenan diariamente con gritos de admiración, sólo nos devolverían hoy tristes acentos.

No repetiré aquí lo que tantos autores han escrito sobre los monumentos de Grecia. Nadie ignora cuán dignos de nuestra admiración son esos preciosos restos de la Antigüedad, cuánto los respetamos, hasta qué punto, en fin, perpetúan la gloria de aquella nación

No como artista, sino como ciudadano, voy a considerar la arquitectura.

Entra en nuestra educación estudiar todas las lenguas, cultivar las letras, el dibujo, la pintura, aprender matemáticas, entregarnos a las ciencias abstractas, adquirir, en suma, multitud de talentos. ¿Por qué fatalidad se descuida absolutamente el arte más útil, y por consiguiente un arte hecho para interesarnos? Lejos de mí pretender que se le otorgue preferencia sobre todas las otras artes. Pero, ¿es concebible que, a excepción de los que profesan la arquitectura casi nadie se ocupe de ella? Creo firmemente que el no hacer que los ciudadanos que pueden llegar a puestos eminentes adquieran nociones de este arte es un vicio de educación. ¿Cómo pretender que en circunstancias en las que quizás tengan que ordenar o presidir la construcción de algún edificio puedan esos ciudadanos distinguir al hombre de mérito, único al que otorgar confianza?

Es aquí el momento de citar un gran ejemplo que habría que seguir, al referir las precauciones tomadas cuando se trató de edificar la fachada del Louvre. No sólo se pusieron a la obra los más hábiles artistas de Francia, sino también un hombre que gozaba de celebridad en toda Europa, Bernini, llamado de Italia; se estableció la más elevada competencia entre este hábil artista y los de la nación. Todas las diferentes producciones fueron durante mucho tiempo tema de observaciones y discusiones. Se escuchó a los hombres de arte, y sólo tras las más profundas meditaciones, tras haber agradecido y recompensado magníficamente al Bernini, fueron ejecutados los diseños de Perrault, que había ganado sobre toda la competencia. Se comprende fácilmente que esta competencia excitó la emulación e hizo presentar muchos de esos objetos de comparación sin los cuales sólo se pueden emitir falsos juicios. También hizo ver a toda Europa que Francia poseía los más hábiles artistas.

Si no se tratara más que de cosas de puro entretenimiento, yo no insistiría en que los hombres que pueden llegar a puestos eminentes se ocupasen de la arquitectura. Pero cuando se piensa que de la elección de un hombre honesto e ilustrado en este arte depende a veces una economía de diez, doce o quince millones, y cuando se imagina además que este hombre (además de esa economía) es el único que puede cumplir todas esas miras de utilidad que un hombre mediocre es incapaz de comprender, forzoso es convenir que tengo algunos motivos para desear que se descuiden menos los conocimientos de un arte tan importante.

Ya he expuesto en esta obra las razones por las que se habían retrasado hasta el presente los progresos en arquitectura. Es un mal cuyos enojosos efectos he percibido; y creo poder indicar su remedio. He dado a conocer que el desaliento se apoderaba del arquitecto porque no tenía la esperanza de desarrollar sus talentos, que esta falta de esperanza le hacía descuidar el estudio profundo de su arte, y que la mayoría de los arquitectos, limitados a ocuparse de su fortuna, más debían ser considerados como hombres de talento que como artistas. Si pudieran ofrecérseles motivos de esperanza, si pudieran hacerse la ilusión de que esforzándose disfrutarían de la ventaja de manifestar sus talentos, me atrevo a creer que al verse excitados por un interés tan poderoso, pronto la arquitectura alcanzaría la perfección a que las otras artes han llegado. Con

esta confianza, no temo exponer los medios de aliento que he concebido.

Creo poder aventurar que en toda la extensión de Francia se hacen más monumentos de los precisos para asegurar a las personas consagradas a la arquitectura que, si la construcción de esos monumentos se confía con conocimiento de causa, el hombre de mérito podrá concebir las más altas esperanzas.

He aquí cómo presumo que se podría proceder, tanto para excitar la emulación de los arquitectos como para llegar a reconocer y distinguir los talentos de cada uno de ellos en particular.

La Academia de Arquitectura, a imagen de la de pintura, exigiría de las personas que juzgara dignas de su asociación una producción que, al poner de relieve los talentos del beneficiario, contribuyese a formar las riquezas de la Academia. Con el fin de hacer muy interesantes estas producciones, la Academia en pleno formularía un plan de disposición de París. Ese plan presentaría en masa todos los proyectos de utilidad y embellecimiento de que una gran ciudad es susceptible. Se designarían en él los emplazamientos considerados convenientes para cada monumento. Se harían programas que los beneficiarios estarían obligados a cumplir. Estos estarían igualmente obligados, si acaso, a unir memorias a sus producciones. Así, la Academia excitaría la emulación de los aspirantes, que se verían en la necesidad de triunfar sobre sus rivales. Estas producciones ofrecerían indudablemente todo lo mejor que los esfuerzos de los aspirantes pudieran permitirles. Al comparar esas producciones, se alcanzaría a distinguir y enjuiciar los talentos; cada uno ocuparía su lugar y sólo llegaría al rango que mereciese. La Academia tendría que presentar al gobierno las producciones más interesantes; serían modelos que aquél podría consultar. Al encontrar en la Academia, donde lo llevaría la curiosidad, todos los posibles objetos de comparación, el público adquiriría conocimientos de arquitectura, sin que, por así decirlo, eso se convirtiera para él en un objeto de estudio particular. Este arte, sacado a plena luz, interesaría a todos.

La Academia de Arquitectura, en todas las grandes ciudades de Francia, ha establecido una correspondencia con los arquitectos de la provincia. Están obligados a enviarle de tanto en tanto algunas materias concernientes al arte. ¿Por qué no exigiría la Academia

que todos sus correspondientes la imitasen? Se encontrarían entonces en la Academia, tanto en París como en las otras grandes ciudades de Francia, todos los proyectos de utilidad y embellecimiento de que podrían ser susceptibles los diferentes lugares.

Los ingenieros de caminos y puentes de Francia se ocuparían de hacer un mapa, donde estarían expuestos proyectos de carreteras, de canales, de puentes, y en general de todo lo que compete a esta parte de la arquitectura. Cuando alguien de ese cuerpo se presentara para ser admitido a la Academia, llegaría a ella mediante una producción de este género. El gran Blondel era ingeniero militar y maestro de matemáticas del gran Delfín.

Sería deseable que se encontrasen varios como él en la Academia para que ésta pudiese, con sus producciones, ofrecer el museo más completo de todo lo que compete a la arquitectura.

Al exponer los medios de hacer que la Academia y todos sus miembros sean útiles al Estado, sin duda he hecho comprender cuánto le interesa al gobierno procurar a esta sociedad de artistas todos los alientos posibles. Por eso me parece que cuando se trate de la construcción de cualquier monumento público, sería bueno establecer una competencia que, al presentar comparaciones, es el único medio para asegurar el éxito. Y para probar que sólo se tienen miras puras e imparciales, convendría también, creo, que las producciones de los pretendientes se expusieran públicamente.

El lugar más conveniente para esas exposiciones me parece la sede de la Academia de Arquitectura. De las exposiciones resultaría sin duda la censura razonada de unos, la crítica amarga de otros, la hiel de las sátiras anónimas, pero la luz de la verdad nace del choque de las opiniones. Tras todos esos debates públicos llegaría el momento en que se oiría a la Academia. ¡Ah! Nadie podría dudar de que se hiciera justicia a los artistas que hubieran dado pruebas de mayor talento, pues los miembros de la Academia tendrían ante sus ojos todas las disertaciones públicas y además estarían interesados, por la gloria del cuerpo, en satisfacer la confianza del gobierno y en no dar pábulo a críticas.

Quisiera poder expresar los deliciosos sentimientos que me han invadido todas las veces que la Academia ha respondido, a mi entender, a las consultas que se le han dirigido. En sus actas pueden verse los hechos de que aquí se trata. Puédese ver que, en diferentes

circunstancias en que los miembros de la Academia han luchado con sus alumnos, estos últimos, cuando lo han merecido, obtuvieron el sufragio de la Academia. Y si esta prudente conducta no ha podido sorprenderme, ciertamente me ha parecido notable que se hiciera semejante justicia sin que ningún miembro de la Academia osara considerar más que las producciones de los pretendientes.

RECAPITULACIÓN.

Las circunstancias determinan a los hombres en todas sus empresas. De joven, yo compartía la opinión pública; admiraba la fachada del peristilo del Louvre y consideraba esta producción como lo más bello que había en arquitectura. Me indignaba al encontrar en los escritos de quien pasa por ser su autor que éste trataba de rebajar el arte que honraba, y que lo denominaba arte fantástico. El temor de consagrar mi vida al estudio de un arte quimérico, y que me conduciría de error en error, me ha determinado a asegurarme de si, como aseguraba Perrault, la arquitectura no tenía nada que ver con la naturaleza y si, según la denominación que él le daba, era un arte fantástico.

Obligado a combatir su aserción, he pretendido con reflexivos exámenes concebir lo que podía entenderse por arte fantástico; tras lo cual, queriendo profundizar en la cuestión, he realizado investigaciones sobre la esencia de los cuerpos, lo que me ha hecho conocer sus propiedades, y después su armonía, su analogía con nuestra organización.

Con estos descubrimientos, he conseguido dar la demostración de que la arquitectura emana de los cuerpos y que, al provenir de ellos todos sus efectos, se deduce que tiene que ver con la naturaleza.

He seguido la aserción de Perrault en la que asimila los principios de la arquitectura a los del arte musical. He dado a conocer su error y he demostrado que estas artes no tienen ninguna analogía entre sí, y por consiguiente sus principios deben diferir totalmente.

He establecido los medios para reconocer los principios constitutivos de un arte; por último, he demostrado que los de la arquitectura provienen de la regularidad.

Mediante observaciones sobre la naturaleza, he ensanchado mis

miras sobre mi arte; mediante las aplicaciones de mis observaciones y perspectivas filosóficas, he ofrecido medios de arte que nadie había visto. El mérito de esta obra es haber visto más que los míopes que me precedieron.

En general, los que han escrito sobre esta materia no muestran miras amplias; se limitan a proponer algunos ejemplos sacados de los antiguos. No han hecho sentir que el hombre sólo puede alzarse en su arte mediante el estudio de la naturaleza, que gracias a ella se adquiere la poesía de la arquitectura, que eso es verdaderamente lo que constituye un arte, y que es la única manera de conseguir provocar en nosotros diversas sensaciones que dan a los monumentos el carácter que les es propio. Los tratadistas no nos dan idea de los grandes cuadros que se pueden realizar congregando todas esas bellezas dispersas; no han hecho sentir que el más hermoso empleo de la arquitectura era convertirse en su engastador, y que emplear todos los medios que ella nos proporciona equivale a llevar el arte a la sublimidad.

Se puede estar agradecido a un artista que escribe sobre su arte, pero no basta con eso. Mediante sus producciones desarrolla sus talentos y los hace reconocer, pues lo que se exige a un arquitecto no es hablar bien, sino hacer bien.

En el proyecto de una metrópoli, el poema épico de la arquitectura, he tratado de desarrollar y reunir todo lo que pertenece a la poesía de este arte. Con miras nuevas y filosóficas, he conseguido encontrar el arte de engastar la naturaleza, introduciendo la luz en el templo de manera tal que, pudiendo dominarla, es susceptible de efectos resplandecientes, misteriosos, suaves o sombríos, en una palabra, capaz de engendrar en nosotros sentimientos análogos en nuestras ceremonias religiosas, exigidos por el culto del Ser Supremo.

He emprendido en los monumentos funerarios inspirar horror a la muerte y llevar, por consiguiente, al hombre a ideas morales.

En el cenotafio de Newton, he tratado de realizar la mayor de todas las imágenes, la de la inmensidad; por ella nuestro espíritu se eleva a la contemplación del Creador y experimentamos el anuncio de las sensaciones celestes; por último, lo que yo llamo la arquitectura de las sombras es un descubrimiento artístico que me

pertenece y que brindo a quienes me sucedan en la carrera de las artes.

No me haré enojoso extendiéndome sobre el objeto de mis producciones; aconsejo a los hombres que se destinen a la arquitectura estudiarme con atención, examinar escrupulosamente mis producciones, meditarlas, así como mis escritos, antes de emitir ninguna opinión; y después, actuar respecto a los antiguos como yo he hecho; respetar sus producciones cuando les parezcan bellas; no convertirse en su esclavo, sino someterse a la naturaleza, que nos ofrece una fuente inagotable donde todos, mientras existamos, debemos ir a beber sin cesar.

Introducción y edición por Carlos Sambricio.

Traducción por Esther Benítez.